

**Mona B. Suhrbier**

## **Der “schwebende” Topf. Die Perspektive eines indigenen Künstlers auf einen Gegenstand (Mehinako, Brasilien)**

Zeichnungen von indigenen Künstlern Amazoniens finden bisher nur im Rahmen ethnologischer Kunstbetrachtung Beachtung.<sup>1</sup> Von der Kunstkritik werden sie noch nicht rezipiert und unterliegen noch keinerlei wissenschaftlich-formaler Einordnung in die Kunst-Debatte. Im europäischen Zeichenstil gehaltene Darstellungen auf Papier, mit Buntstift oder Filzstift ausgeführt, wirken auf den der “hohen” Kunst verpflichteten Kunstbetrachter eher wie Darstellungen aus Schulbüchern denn als Kunst. Zeitgenössische indigene Zeichnungen fügen sich weder in den engen Definitionsrahmen der Kategorie “primitive Kunst” (Miller 1991: 64-66; Münzel 1988a: 31, 36), noch erfüllen sie unter den Gesichtspunkten von Stil und Technik den damit verbundenen Anspruch auf Authentizität (Suhrbier/Prinz/Ferreira 2004: 11).<sup>2</sup> Sollte eine Einordnung in Kategorien der Kunstwissenschaften erfolgen, dann erhielten zeitgenössische indigene Zeichnungen Kennzeichnungen wie “Volkskunst”, “Folklore” oder “naive Kunst”. Sie unterlägen damit ebenso wie die Kategorie der “primitiven” Kunst weiterhin der Ideologie des Primitivismus, mit dessen Hilfe in der Kunst Bilder vom Eigenen und vom Anderen erzeugt werden, die entweder zu negativer Stereotypisierung oder positiver Romantisierung des kulturell Anderen führen (Miller 1991: 69).

Zeichnungen indigener Künstler entstehen als Antwort auf “the narrow imaginative space allowed for Indians in Western popular imaginations” (Conklin 1997: 728). Dabei entsprechen die gegenwärtig von indigenen Zeichnern verwendeten Stile und Techniken meist nicht den in modernen Gesellschaften aktuellen Trends, im deutlichen Unterschied etwa zu heute hochaktuellen und gelobten Filmen, die, von indigenen Kameraleuten mit moderner Videotechnik aufgenommen, Rituale, Tänze, politische Kundgebungen und Interviews etc. wiedergeben. In filmisch umgesetzten Selbstinszenierungen präsentieren sich etwa die Kayapó in vollem Federornat mit dem Camcorder in der Hand als indigene Ökoaktivisten, als “Teilnehmer an der Globalisierung” (Conklin 1997: 728) und als wahrhaftige Grenzgänger zwischen den Kulturen, denen es gelungen ist, die Kontinuität zwischen Vergangenheit und Gegenwart auf spezifisch indianische Weise zu sichern (Conklin 1997: 715; Raabe/Suhrbier 2001: 92, 231). Diese Filme haben bereits zu neuen Formen indigener Selbstrepräsentation ge-

---

1 Um nur einige Werke zu nennen: Münzel (1988); Vidal (1992); Fénelon Costa (1986, 1988).

2 Zur Fetischisierung der Vergangenheit in der Kunstgeschichte vgl. Blier (1993: 145-146).

führt und wurden zum wirksamen politischen Kampfmittel im interethnischen Miteinander (Conklin 1997).

Zeichnungen auf Papier führen ebenfalls neue Bilder von Indianern in die auch jenseits der Kulturwissenschaften geführten Diskurse ein, die immer noch von Primitivismus, Exotisierung und dem Anspruch auf Authentizität geprägt sind. So erfüllen indigene Künstler mit ihren Zeichnungen den allgemeinen Wunsch nach Naturalismus im Sinne einer "cross-cultural semanticity" (Miller 1991: 64). Doch sie erreichen damit nicht ganz den gewünschten Effekt, denn anders als bei der Videokunst wird die Übernahme von westlichem Zeichenstil und Technik durch indigene Künstler vom Publikum als Verlust von Authentizität erlebt. Außerdem sind die dargestellten Symbole einem allgemeinen Publikum in der Regel unbekannt. Die Symbolik von Körperschmuck, Bäumen, Tieren oder Gegenständen, wie Körben, Töpfen, Waffen etc., wird bereits ohne Vermittlung durch graphische Darstellung von den meisten Betrachtern nicht verstanden. Ihre Darstellung in der indigenen Kunst wird folglich ebenfalls als banal und alltäglich aufgefasst. Nur die formale Betrachtung der Zeichnungen unter Einbeziehung ethnologischer Kenntnisse kann hier Abhilfe schaffen. Denn mit Bildkomposition, Farbgebung und Symbolik entwerfen indigene Zeichner stimmungsvolle, ja poetische Darstellungen von Menschen, Gegenständen, Landschaften, Alltags- und Festgeschehen. Jede Zeichnung erscheint wie ein eigener Schöpfungsakt, in dem Raum und Zeit jeweils neu zusammengefügt werden. Mit ihren häufig mit der Kraft mythischer Ereignisse aufgeladenen Zeichnungen führen die Künstler indigene Perspektiven auf die eigene Kultur und Welt in die interkulturelle Kommunikation ein, wo die Reflexion über Bilder neue Wege zur Interpretation eröffnet (Suhrbier 2004a, 2004b).

Im Jahr 2000 hat die Münchner Ethnologin Ulrike Prinz im Rahmen einer Feldforschung bei den Mehinako in Zentral-Brasilien für das Frankfurter Museum der Weltkulturen ca. 100 Zeichnungen von Mehinako-Künstlern aus dem Alto Xingú Nationalpark (Zentralbrasilien) gesammelt. Sie stellte Zeichenmaterial in ausreichender Menge und für jeden zugänglich zur Verfügung. Fast das gesamte Dorf zeichnete, insbesondere Männer und Jugendliche. Die zur Darstellung zu bringenden Themen standen jedem Einzelnen frei. Für diesen Beitrag werde ich eine Zeichnung von Carlinho Eyucate unter Bezugnahme auf ethnologisches Quellenmaterial formal deuten. Zunächst zum Künstler: Im Jahr 2000 war Carlinho Eyucate 30 Jahre alt, verheiratet und hatte zwei Söhne. Eyucates Mutter Takulalu stammt aus dem Dorf der benachbarten Ethnie der Waujá<sup>3</sup> (auch Waurá genannt) und hat in die Häuptlingsfamilie der Mehinako eingeheiratet. Sein Vater Yumuin, Häuptling der Mehinako, ist halb Waujá. Als ältester Sohn und Berater des Häuptlings war Eyucate für den Verkauf des Kunsthandwerks der Familie zuständig. Ulrike Prinz gegenüber bezeichnete Eyucate sich als

---

3 In der Parkgemeinschaft gehören die Waujá, Mehinako und Yawalapiti zur Aruak-Sprachgruppe.

schlechten Zeichner, nahm sich aber neun Blatt Papier und lieferte diese auch wieder ab. Jedes seiner Bilder ist "ohne Titel", begleitet von einem Kommentar bzw. einer Beschreibung des Künstlers. In allen neun Zeichnungen wendet Eyucate ein besonderes kompositorisches Mittel an: Bildelemente, überwiegend Gegenstände, seltener auch Menschen und Ausschnitte aus Landschaften, werden neben- und untereinander gesetzt und wirken zunächst untereinander unverbunden. Die Bedeutungen einzelner Objekte, Objektkombinationen oder -folgen erschließen sich nur im kulturellen Kontext vor dem Hintergrund von Mythen und Ritualen, wie ich an anderer Stelle gezeigt habe (Suhrbier 2004a: 83-87, Fig. 1). Jedes Ensemble oder jede Objektsequenz scheint einem Thema gewidmet zu sein, welches sich allerdings erst aus der Analyse der kulturellen Bedeutung der Objekte erschließt. Im Unterschied zu anderen Künstlern abstrahiert Eyucate stark vom räumlichen Kontext und erreicht somit aufs Wesentliche reduzierte Aussagen. Mit seinen besonderen Bildkompositionen tendiert er weniger zum Erzählerischen als zur Präsentation von abstrakten Ideen. Mit der stark formalisierten Darstellung gelingt es dem Künstler, im neuen Medium der Zeichnung komplizierte mythische, soziale und politische Zusammenhänge brennpunktartig zur Anschauung zu bringen und eigene Positionen zur Diskussion zu stellen. Er kommt damit Aufgaben nach, die an sein Alter, seine Herkunft und seine Funktionen gebunden sind und wendet sich dabei besonders an ein westliches Publikum.

Die im Folgenden besprochene Zeichnung "ohne Titel" (Abb. 1) von Carlinho Eyucate Mehinako ist eine *Hommage* an die Töpferei der Mehinako. Seine Bildbeschreibung reduziert der Künstler auf die Benennung der abgebildeten Details: "Großer Tontopf, Federschmuck mit schwarzen Mutumfedern, die roten [sind] vom Arara. Bäume Maipu und Uiai [Lingua geral: Jatobá], Blume Atapurru" (Carlinho Eyucate Mehinako)<sup>4</sup>. Die ungewöhnliche Anordnung der abgebildeten Details, Pflanzen und Gegenstände, vermittelt einen irrealen Eindruck. Oberhalb eines Landschaftsausschnittes, einer Szene aus zwei Bäumen, einem Baumstamm und zwei Blumen, sind zwei Gegenstände im freien Raum abgebildet: links ein großer, rot-schwarz bemalter Tontopf, rechts ein filigraner Federschmuck mit roten und schwarzen Federn. Zwischen den abgebildeten Bildelementen und -segmenten (Landschaft und Gegenstände) scheint es keinen direkten Zusammenhang zu geben. Erst die Analyse der kulturellen Bedeutung jedes einzelnen Elementes zeigt, dass die beiden formal-zeichnerisch getrennten Ebenen aus Landschaft und Dingen durchaus inhaltlich aufeinander bezogen sind.

---

<sup>4</sup> Übersetzung von Mona B. Suhrbier.

**Abb. 1: Der “schwebende” Topf. Zeichnung von Carlinho Eyucate.  
Mehinako, Nationalpark Alto Xingú, Zentralbrasilien 2000.  
Mit freundlicher Genehmigung von U. Prinz.**

*Quelle:* Bildarchiv, Museum der Weltkulturen, Frankfurt am Main, Am 5618.



Carlinho Eyucate eröffnet in seiner graphischen Darstellung mehrere Diskurse und bezieht dazu eigene Standpunkte. Mit seiner Landschaftsdarstellung vermittelt er für einen mit der Kultur der Mehinako vertrauten Betrachter zahlreiche assoziative Bezüge zu Geistern und Gegenständen, mit denen die beiden dargestellten Bäume in der Vorstellung der Mehinako verbunden sind. Der Baum links, "Maipu", entspricht wahrscheinlich der Holzart "Mapu" (Barcelos Neto 2000: 153, Abb. 165) der benachbarten Waujá, aus der Holzschmel geschnitzt werden. Der Baum rechts, "Uiai" oder "Jatobá" (*Hymnea altissima*), einer der höchsten Bäume der Region, hat bei den Mehinako vielfache symbolische Bedeutung und bildet möglicherweise eine symbolische Einheit mit dem vor ihm liegenden Baumstamm. Aus der Rinde des Jatobá-Baumes wurden früher Kanus gefertigt (Villas Boas/Villas Boas 1973: 258).

In Mythen wird erzählt, wie einst aus der Rinde des Jatobá-Baumes ein menschenverschlingendes Kanu mit tierischen Charakteristika, "Itsamuká-lu" genannt, entstand (Fénelon Costa 1986: 248, Abb. 6). Dieses Kanu ist Wesen und Objekt zugleich. Es verfügt über einen eigenen Willen und transportiert geschmückte Menschen in seinem Leib, die Geistqualität angenommen haben (Fénelon Costa 1986: 252). Im Jatobá-Baum, gleichzeitig aber auch im Wasser und im Himmel wohnt Atyná (auch: Atujuá), ein mächtiges Geistwesen (*papañê*),<sup>5</sup> das auch in einem Maskenkostüm dargestellt wird (Fénelon Costa 1986: 247, 248, Abb. 5, 256; Steinen 1894: 317; Villas Boas/Villas Boas 1973: 158). Als Vermittler zwischen Himmelswesen auf der einen und Wald- und Wasserwesen auf der anderen Seite unterhält Atyná vielfältige Beziehungen zu allen Orten der Natur (Fénelon Costa 1988: 35). Der Jatobá-Baum wird deshalb bei den benachbarten Kamayurá als Weltenbaum aufgefasst und mit schamanistischen Erfahrungen verbunden.<sup>6</sup> Atyná ist außerdem der Sohn des Geistes *Púlu-Púlu*, der von anderen Künstlern durch einen (vielfach ornamentierten) Baumstamm repräsentiert wird (Fénelon Costa 1988: 36).

---

5 Unter der Bezeichnung *papañê* werden bei den Mehinako Wesen mit außergewöhnlichen Qualitäten zusammengefasst. Diese Wesen können anthropomorph, zoomorph oder anthrozoomorph, aber auch von Menschen gemachte Objekte oder natürliche Einheiten sein. *Papañê* verhalten sich Menschen gegenüber ambivalent. Sie verursachen Krankheiten, können aber vom Schamanen kontrolliert werden (Fénelon Costa 1986: 243, 256).

6 Auch für die Kamayurá, Nachbarn der Mehinako, hat der Jatobá-Baum eine starke Symbolik: In der Festperiode zwischen September und Dezember (Regenzeit) führen die Kamayurá den Turuwá-Tanz auf, den Tanz des Jatobá-Baumes (Oberg 1953: 57). Als Weltenbaum verbindet der Jatobá-Baum die irdische und die unterirdische Welt und ermöglicht als solcher die Reise des Schamanen in den Himmel. Eine Mythe berichtet davon, wie ein Kulturheros auf den Baum klettert und Kontakt mit himmlischen Vögeln sucht. Er wird ein *pajé* (ein Schamane). In einer anderen Version dieser Mythe, in der der Jatobá-Baum ebenfalls den Übergang zur Welt der Vögel ermöglicht, verwandelt sich der Baum später in ein Boot, und der Kulturheros reist im Boot vom Jenseits zurück ins Diesseits (Münzel 1973: 135, Anm. 322, 145). Schutzschilde gegen gefährliche Pfeile von *Akükü*-Affengeistern werden aus Jatobá-Rinde gefertigt (Münzel 1973: 224).

Unmittelbar ersichtlich werden Tontopf und Federschmuck mit den beiden Bäumen in Beziehung gesetzt. Vermittelt über die im Bild allerdings nicht sichtbaren Bezüge zwischen Bäumen, Gegenständen und Geistern werden gleichzeitig Dinge mit Geistern und Dinge mit Dingen assoziiert, nämlich Topf und Federschmuck mit Schemel, Kanu und Maske.

### Die Gegenstände: Federschmuck und Tontopf

Carlinho Eyucate platziert Tontopf und Federschmuck nebeneinander und ordnet sie oberhalb des Landschaftsausschnitts an. Damit postuliert er sie als gleichwertig und entreißt sie zugleich dem Gebrauchszusammenhang. Ihr schlichtes "Da Sein" fordert geradezu vom Betrachter, den Blick auf die Objekte zu richten und nach ihrer Bedeutung zu fragen.

Federschmuck gehört zum Bereich der Männer, die ihre Ausstattung aus Federn selbst herstellen. In mythischen Erzählungen stehen Federn häufig mit Blut in Zusammenhang: Einst verwendete die Fledermaus das Blut einer toten Frau, um das Gefieder der Vögel rot zu färben (Fénelon Costa 1988: 117). Auch die dem Blut innewohnende Lebenskraft geht auf die Federn über. Bei den benachbarten Kamayurá werden Federn und Federschmuck an den Anfang der natürlichen Ordnung, den Tag-Nacht-Rhythmus, und der menschlichen Lebensrealität mit den dazugehörigen wirtschaftlichen Aktivitäten gestellt.<sup>7</sup> Da Federn niemals im Alltag getragen werden, sondern ausschließlich zum sakralen Bereich zu Tanz, Ritual und Fest gehören, kann man davon ausgehen, dass ihnen eine besondere Kraft innewohnt.

Große Töpfe gelten im gesamten Alto Xingú-Nationalpark als Wertgegenstände (Gregor 1977: 188-192, 193). Töpfe werden von Frauen hergestellt und verwendet. Die ausführlichsten Angaben zur Bedeutung von Ton und Töpfen findet man in Arbeiten über die benachbarten Waujá, die im Nationalpark auf die Herstellung von Keramik spezialisiert sind (Coelho 1983; Barcelos Neto 2000).<sup>8</sup> Denn das mythische

---

7 Bei den Kamayurá wird thematisiert, wie die Vögel die rote Färbung ihres Gefieders durch das Blut der Kulturhelden erhalten und das Singen erst durch das Trinken von Blut erlernen (Münzel 1973: 77, Anm. 173). In einer anderen Mythe der Kamayurá verwandelt sich das Blut eines gewaltsam Getöteten in rote Ara-Papageien (Münzel 1973: 285). Die roten Aras selbst werden als Geist *Hüpütsat* aufgefasst, der im Wasser lebt (Münzel 1973: 293 ff.). Schließlich entstehen Helligkeit und Tag, die Voraussetzungen für Pflanzenwachstum und Feldbau, aus Vogelfedern: Einst brachten die Vögel Federn (insbesondere rote) und Federschmuck auf die Erde, um die bis dahin herrschende ewige Dunkelheit allmählich zu überwinden. Mit jeder Feder, jedem Schmuck, den die Vögel herbeibrachten, wurde die Helligkeit stärker und schließlich kam der Tag in die Welt, der die menschliche Lebensweise erst ermöglichte (Münzel 1973: 75).

8 Jede Ethnie der Parkgemeinschaft ist auf die Herstellung bestimmter Gegenstände oder Güter spezialisiert, die im Rahmen von Festen zeremoniell getauscht werden. Bei den Waujá sind Töpfe von

Schlangen-Kanu, *Kamalu Hai* genannt, das den ersten Ton und das Wissen um die Töpferei brachte, erschien einst nur den Waujá. Die Waujá sagen, dass keine andere Gruppe im Nationalpark "weiß, wie man Töpfe macht" (Barcelos Neto 2000: 139). Das Erlernen der Töpferei beginnt mit der Pubertätsseklusion, der ersten "Töpferschule" (Barcelos Neto 2000: 141), während der die Mädchen von verwandten Frauen unterrichtet werden. Doch als Sohn einer Waujá-Frau sind dem Mehinako-Künstler Eyucate die im Folgenden wiedergegebenen Vorstellungen der Waujá über Ton und Töpfe geläufig.

Dem Ton werden außerordentlich starke Kräfte zugesprochen (Coelho 1988: 480). Aus Respekt vor dem Material ist es notwendig, beim Sammeln des Tons und beim Töpfern bestimmte Vorsichtsmaßnahmen einzuhalten. So töpfern meist nur ältere Leute (Männer und Frauen), die die magischen Kräfte des Tons ertragen können. Schwangere und Eltern kleiner Kinder dagegen dürfen keine Töpfe herstellen. Sogar junge Leute, die die Technik bereits kennen, werden aus Gründen der Sicherheit häufig vom Töpfern abgehalten (Coelho 1983: 238). In den vergangenen Jahrzehnten beteiligten sich vermehrt auch Waujá-Männer an der Töpferei, unter ihnen der Häuptling (Schultz/ Chiara 1971: 299).

Ton und Töpfe gehen auf eine mythische Schlange zurück und die Mythe vom Ursprung der Keramikunst hat starke Bezüge zur Musik. In einer von Vera Coelho (1983) aufgenommenen Mythe wird erzählt, wie sich die Waujá den Ton aneigneten und die Töpferei erlernten. Die Verfügung über Ton und die Kenntnis der Töpferei gehen dann aus dem Bereich der Männer in den der Frauen über, vermittelt durch das Yamarikumá-Fest, in dessen Mittelpunkt die Frauen stehen. Es gibt eine "musikalische Einteilung" der Töpfe eines Haushaltes nach Größe und Bedeutung, die gesungen wird: Dunkle Töne benennen große Töpfe, immer höher werdende Töne zeigen immer kleinere Töpfe an (Coelho 1983: 235-238). In einer anderen Mythe der Waujá wird die Töpferei mit einer mythischen Schlange verbunden und ebenfalls die Bedeutung der Musik hervorgehoben. Die mythische Schlange trug große, in tiefen und düsteren Tönen singende Töpfe am Kopf und kleinere, in hellen und gedämpften Tönen antwortende Töpfe am Schwanz. Diese Schlange zog singend durch die Region und ließ überall kleine Töpfe zurück. An einem Ort, den nur die Waujá kennen, ließ sie die großen Töpfe fallen. An diesem Ort, wo bis heute die gefährliche Schlange eingegraben ist, holen die Waujá noch immer den Ton für ihre Töpfe (Coelho 1988: 527-528, Abb. 340). In einer anderen Version dieser Mythe wird die Gefährlichkeit des Tons durch seine Entstehung aus den Exkrementen des mythischen Schlangenbootes erklärt (Barcelos Neto 2000: 145-146).

---

außerordentlicher Bedeutung. Aus dem Erlös des Verkaufs von Keramik an Weiße decken sie ihren gesamten Bedarf an Industrieprodukten. Keramik-Verkauf ist ihr Haupterwerbszweig.

Entsprechend einem kosmologischen Schema, das die alltäglichen Dinge mit Überdingen verbindet, gelten bei den Waujá die heutigen Töpfe als Repliken der einst mit Geistern, Unsichtbarkeit, Gefahr und Macht verbundenen Töpfen ihrer Vorfahren (Barcelos Neto 2000: 147).

Wie bei den Waujá spielen Töpfe auch im Selbstverständnis der Mehinako eine große Rolle. Die freundschaftlichen Beziehungen der beiden Aruak sprechenden Gruppen untereinander führen dazu, dass trotz matriloaler Wohnregelung Waujá-Frauen ins Dorf der Mehinako einheiraten, dort leben, Töpfe herstellen und sie anschließend, wenn auch in geringerem Maße als die Waujá, mit Nachbargruppen tauschen.<sup>9</sup> Durch Heiraten mit Waujá-Partnerinnen decken die Mehinako jedoch nicht nur den eigenen Bedarf an Keramikgefäßen, sondern produzieren auch Töpfe zum Verkauf jenseits der Reservationsgrenzen. Takulalu, Waujá-Frau und Mutter des Künstlers, holt den Tonsand von einer bestimmten Stelle im Wald. Anschließend übernachtet sie dort allein. Während des Töpferns singt sie und ist sehr konzentriert. Ihr Mann Yumuín, der halb Waujá ist, hilft ihr beim Ausgraben des Tons und später bei der Bemalung. Die politische Dimension der interethnischen Ehe zwischen Yumuín, dem Häuptling der Mehinako, und der Waujá-Frau Takulalu erhöht die Bedeutung der Keramik für die gesamte Mehinako-Gesellschaft.

Eyucate ist wie seine Eltern stolz auf die Töpferei seiner Mutter.<sup>10</sup> Als Zuständiger für den Direktverkauf von Kunsthandwerk aus dem Mehinako-Dorf nach São Paulo stellt er in seinem Werk die große Bedeutung von Töpfen für die Mehinako-Gesellschaft heraus. Im intertribalen Miteinander der Reservatsgruppen am oberen Xingú ziehen überwiegend die benachbarten Waujá Prestige aus dem Tausch mit Töpfen. Das Salz aus Pflanzenasche hingegen, mit dem die Mehinako sich üblicherweise am Handelssystem zwischen den Stämmen beteiligen, wird in der Rangfolge der Güter als vergleichsweise geringwertig angesehen (Oberg 1953: 42; Gregor 1977: 310). Im nationalen Zusammenhang jedoch partizipieren die Mehinako mit ihren zum Verkauf produzierten Töpfen ebenso wie die Waujá. Die Töpfe der Mehinako und andere Gegenstände gelangen als "Kunsthandwerk" in Geschäfte aller Art, wie etwa von der Indianerbehörde FUNAI organisierte "Indianergeschäfte", Boutiquen in Einkaufszentren und Hotels oder Museumsshops in aller Welt. Die Mehinako gewinnen damit über die Grenzen des Nationalparks hinaus an Prestige und sichern ihr finanzielles Auskommen.

Ein Satz wie "Töpfe sind unser Leben" (Barcelos Neto 2000: 139), den der Waujá-Häuptling und die Männer der abendlichen Raucherrunde dem Ethnologen Aristoteles

9 Durch die Sprachverwandtschaft sind die Beziehungen zwischen den drei Aruak-Gruppen Waujá, Mehinako und Yawalapiti eng und freundschaftlich und man unterhält regelmäßige intertribale Heiratsbeziehungen (mündliche Mitteilung von Ulrike Prinz vom 19.03.2004).

10 Für die vorangegangenen Details danke ich Ulrike Prinz (mündliche Mitteilung vom 19.03.2004).



Barcelos Neto mitteilten, gilt heute sicher auch für die Häuptlingsfamilie der Mehinako, aus der der Künstler Eyucate stammt. Im Spiel der Identitäten im Nationalpark Alto Xingú und auch im Zusammenleben mit der Nationalgesellschaft ist der "Topf" nicht nur die "Schule" der Waujá (Barcelos Neto 2000: 139), sondern spielt offenbar auch für die Identität der Mehinako eine bedeutende Rolle.

In jeder seiner neun Zeichnungen gibt Eyucate Farben möglichst "realistisch" wider; er erzeugt damit weder Effekte noch starke Verfremdungen. Die Einzelelemente des vorliegenden Bildes werden formal durch die Farbe Rot zusammen gehalten. Im Farbkonzept der Mehinako wird die Farbe Rot überwiegend positiv aufgefasst. Rot steht für Leben, Schöpfung und Kontinuität des Lebens sowie für Licht und Hitze der Sonne. Rot wird mit dem Roten Ara assoziiert, mit dem Blut bei einer Geburt oder auch mit den positiven Aspekten eines gewaltsamen Todes, nämlich seiner Eigenschaft, die Welt neu zu ordnen und Kontinuität zu sichern. Rot steigert, wie Maria Heloisa Fénelon Costa (1986: 256; 1988: 117) in ihren kunstethnologischen Arbeiten mehrfach herausarbeitet, die Schönheit von natürlichen Dingen und auch des menschlichen Körpers, wenn er rot bemalt ist.<sup>11</sup> Mit der Farbe Rot wird jedwede ins Positive, ins Leben und in eine neue Ordnung führende Transformation assoziiert. Rot steht für die positive Kraft der Verwandlung, wie die Künstler gegenüber der Ethnologin Ulrike Prinz während ihres Forschungs- und Sammelaufenthaltes bei den Mehinako mehrfach betonten.<sup>12</sup>

Eyucate überträgt das tradierte Farbkonzept auf das neue Medium, wenn er Topf und Federschmuck in der Symbolfarbe Rot wiedergibt. Für die ansonsten zwischen ockergelb und braunrot gefärbten Tontöpfe verwendet er ebenfalls das leuchtende Rot der Arafedern. Durch die gleiche Farbgebung der Objekte vermittelt der Künstler dem Betrachter, dass Federschmuck und Töpfe gleichermaßen mythischen Ursprungs sind, kraftgeladen und mit der Idee der Transformation verbunden. Beide Objekte stehen für die positive Kraft der Verwandlung, die im Bereich der Männer im kultischen Tanz in Festschmuck und im Bereich der Frauen beim Töpfern und Kochen wirksam wird.<sup>13</sup> Das Medium Zeichnung mit seinen Möglichkeiten der Bildkomposition und Farbge-

11 Bei den Kamayurá werden Neugeborene mit roter Urucú-Pflanzenfarbe (*Bixa orellana*) und Jatobá-Harzflecken bemalt (Oberg 1953: 57).

12 Mündliche Mitteilung von Ulrike Prinz (vom 19.03.2004). Zum Konzept der Verwandlung bei indigenen Kulturen im südamerikanischen Tiefland vgl. Prinz (2003).

13 Andere mit der Idee der Transformation verbundene Gegenstände im Nationalpark Alto Xingu sind beispielsweise Masken (Münzel 1988b: 586-593; Raabe/Suhrbier 2001: 96-100), Körbe (Suhrbier 1998; 2004a: 84-85, Anm. 12), aus Holz geschnitzte Schlangen (Suhrbier 1998; 2004a: 84-85 Anm. 13), Holzbänke (Raabe/Suhrbier 2001: 100-105), Schmuck, insbesondere Federschmuck (Suhrbier 2004a: 86, Anm. 18), aber auch die Muster der Bemalung und Körperbemalung (Monod-Becquelin 1988: 554-557, 558, 569-570); benachbarte Xikrin-Kayapó (Vidal 1988: 342 u. 381).

bung gibt dem Künstler die Möglichkeit, ein mit beiden Objekten assoziativ verbundenes abstraktes Konzept zu visualisieren.

Um die vielfachen symbolischen Bedeutungen der Dinge herauszustellen, entreißt Carlinho Eyucate sie der Alltäglichkeit und integriert sie in einen Landschaftsausschnitt, einen Raum, dem sie in ihrer täglichen Verwendung nicht angehören. Die Gegenstände in ihrer Loslösung wirken unwirklich; die entzogene Vertrautheit verleiht den Objekten eine dramatische Überhöhung. Einer ungewöhnlichen Außenwelt angehörend, die auch die Geisterwelt mit einschließt, werden vertraute Dinge verklärt. Umgekehrt schaffen die schwerelos wirkenden Objekte Distanz zur Landschaft. Kulturelle Bedeutungen, die sich dem westlichen Betrachter üblicherweise entziehen, werden durch die Ungewöhnlichkeit der Bildkomposition vermittelt. „Über den Dingen schwebend“ zur Anschauung gebracht, entfalten Federschmuck und Topf ihre wahren, identitätsbildenden Eigenschaften und verleihen der Landschaft Erhabenheit und über das Sichtbare hinausgehende Qualitäten. Mit diesem Werk erhebt der Künstler die Dinge zum Zeichen.

Es gelingt Eyucate somit, die bei westlichen Betrachtern ansonsten übliche oberflächliche Sicht auf Gegenstände zu zerstören und andere Erfahrungen ins Bild zu setzen. Der „schwebende“ Topf mutet wie ein Plädoyer des Künstlers an, Dinge anders zu sehen und anzuerkennen, dass ungeachtet aller Verkaufserfolge auf nationaler Ebene das heutige Alltagsleben der Indianer sich weiterhin im Bannkreis des zentralen mythischen Geschehens vollzieht, das ihm Größe verleiht. Die Darstellung eröffnet eine neue Perspektive auf das Objekt, die eine reflektierende Distanz zu Handlungen mit Dingen umfasst. Eyucates Topf schildert das Kontinuum des alltäglichen und häuslichen Lebens der Mehinako als Teil der großen Erzählungen, der heldenhaften Handlungen und der Gesellschaftsordnung. Die kleinen Pflichten sind Teil von Religion und Politik. Im Universum der Waujá und Mehinako, in dem „Töpfe singen, Menschen verschlingen oder krank machen, können nur die Kunst (eingeschlossen das Ritual als künstlerischer Ausdruck) und der Schamanismus gefährliche und aggressive übernatürliche Wesen in Freunde verwandeln ...“ (Barcelos Neto 2000: 147).<sup>14</sup>

---

14 Übersetzung von Mona B. Suhrbier.

## Literaturverzeichnis

- Barcelos Neto, Aristoteles (2000): "Painéis que cantam e que devoram: a cerâmica wauja". In: Brito, Joaquim Pais de (Hrsg.): *Os Índios, Nós* (Katalog zur Ausstellung). Lissabon: Museu Nacional de Etnologia, S. 136-153.
- Blier, Suzanne Preston (1993): "Truth and Seeing: Magic, Custom, and Fetish in Art History". In: Bates, Robert H./Mudimbe, Valentine. Y./O'Barr, Jean (Hrsg.): *Africa and the Disciplines. The Contributions of Research in Africa to the Social Sciences and Humanities*. Chicago/London: Univ. of Chicago Press, S. 139-166.
- Coelho, Vera Penteado (1983): "Some Aspects of the Pottery of the Waurá Indians". In: *Zeitschrift für Ethnologie*, 108, 2, S. 235-254.
- (1988): "Zeichnungen der Waurá-Indianer". In: Münzel, Mark (Hrsg.): *Die Mythen Sehen. Bilder und Zeichen vom Amazonas*. Frankfurt a.M, Museum für Völkerkunde, S. 467-532.
- (1991-92): "Figuras antropomorfas nos desenhos dos índios Waurá". In: *Bulletin, Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft*, 55/56, S. 57- 77.
- Conklin, Beth (1997): "Body Paint, Feathers, and VCRs: Aesthetics and Authenticity in Amazonian Activism". In: *American Ethnologist*, 24, 4, S. 711-737.
- Fénelon Costa, Maria Heloisa (1986): "O sobrenatural, o humano e o vegetal na iconologia mehináku". In: Ribeiro, Berta G. (Hrsg.): *Suma etnológica brasileira*. Bd. 3: *Arte índia*. Petrópolis: Finep, S. 239-263.
- (1988): *O mundo dos Mehináku e suas representações visuais*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- Gregor, Thomas (1977): *Mehinaku. The Drama of Daily Life in a Brazilian Indian Village*. Chicago/London: Univ. of Chicago Press.
- Miller, Daniel (1991): "Primitive Art and the Necessity of Primitivism to Art". In: Hiller, Susan (Hrsg.): *The Myth of Primitivism. Perspectives on Art*. London/New York: Routledge, S. 50-71.
- Monod-Becquelin, Aurore (1988): "Der dekorierte Mensch. Körpermalerei der Trumai des Alto-Xingu (Zentral-Brasilien)". In: Münzel, Mark (Hrsg.): *Die Mythen Sehen. Bilder und Zeichen vom Amazonas*. Frankfurt am Main: Museum der Weltkulturen, S. 533-570.
- Münzel, Mark (1973): *Erzählungen der Kamayurá, Alto Xingú – Brasilien*. Wiesbaden: Steiner.
- (1988a): "Zu den Grenzen ethnologischer Kunstbetrachtung". In: Münzel, Mark (Hrsg.): *Die Mythen Sehen. Bilder und Zeichen vom Amazonas*. Frankfurt am Main: Museum der Weltkulturen, S. 19-51.
- (1988b): "Der spielerische Sieg über die Dämonen: Die Kunst der Kamayurá". In: Münzel, Mark (Hrsg.): *Die Mythen Sehen. Bilder und Zeichen vom Amazonas*. Frankfurt am Main: Museum der Weltkulturen, S. 571-627.
- (Hrsg.) (1988): *Die Mythen Sehen. Bilder und Zeichen vom Amazonas*. Frankfurt am Main: Museum der Weltkulturen.
- Oberg, Kalervo (1953): *Indian Tribes of Northern Mato Grosso, Brazil*. Washington, D.C.: The Government Printing Press.
- Prinz, Ulrike (2003): "Transformation und Metamorphose. Überlegungen zum Thema 'Bekleidung' im südamerikanischen Tiefland". In: Schmidt, Bettina (Hrsg.): *Wilde Denker. Un-*

- ordnung und Erkenntnis auf dem Tellerrand der Ethnologie. Festschrift für Mark Münzel zum 60. Geburtstag.* Marburg: Curupira.
- Raabe, Eva/Suhrbier, Mona (2001): "Menschen und ihre Gegenstände". In: Suhrbier, Mona/Raabe, Eva (Hrsg.): *Menschen und ihre Gegenstände. Amazonien – Ozeanien.* Frankfurt am Main: Museum der Weltkulturen, S. 9-247.
- Schultz, Harald/Chiara, Vilma (1971): "Informações etnográficas dos índios Waurá". In: *Verhandlungen des 38. Internationalen Amerikanistenkongresses*, 12. bis 18. August 1968. Bd. 3. Stuttgart/München: Kommissionsverlag Klaus Renner, S. 285-308.
- Steinen, Karl von den (1894): *Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens. Reiseschilderung und Ergebnisse der Zweiten Schingú-Expedition 1887-1888.* Berlin.
- Suhrbier, Mona (1998): *Die Macht der Gegenstände. Menschen und ihre Objekte am Oberen Xingú, Brasilien.* Marburg: Curupira.
- (2004a): "To be Made and to be Drawn – the Twofold Existence of Objects". In: *Indiana*, 21, S. 79-94.
- (2004b): "Können Objekte über Objekte sprechen? Interpretation alter und neuer Sammlungen anhand von zeitgenössischer Kunst". In: *Ansichtssachen. Ein Lesebuch zu Museum und Ethnologie.* Frankfurt am Main: Museum der Weltkulturen, S. 300-316.
- Suhrbier, Mona/Raabe, Eva/Ferreira, Mariana (2001): "Neue Objektwelten". In: Suhrbier, Mona/Raabe, Eva (Hrsg.): *Menschen und ihre Gegenstände – Amazonien, Ozeanien.* Frankfurt am Main: Museum der Weltkulturen, S. 217-247.
- Suhrbier, Mona/Prinz, Ulrike/Ferreira, Mariana Kawall Leal (2004): "Introduction to the Dossier 'Art and music in a globalizing Latin America'". In: *Indiana*, 21, S. 9-14.
- Vidal, Lux (1988): "Die Körperbemalung und die Zeichenkunst der Xikrín-Kayapó von Cate-té". In: Münzel, Mark (Hrsg.): *Die Mythen Sehen. Bilder und Zeichen vom Amazonas.* Frankfurt am Main: Museum der Weltkulturen, S. 331-389.
- (Hrsg.) (1992): *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética.* São Paulo: Edusp.
- Villas Boas, Orlando/Villas Boas, Claudio (1973): *Xingu: the Indians, their Myths.* London: Condor Books.